

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Несслер Мария Андреевна

МОДЕЛИ РЕАЛЬНОСТИ И «НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМАЯ РЕЧЬ»

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»
Профиль «Кино и видео»

Научный руководитель:

Давыдова Ольга Сергеевна,
ассистент кафедры междисциплинарных
исследований и практик в области искусств СПбГУ

Санкт-Петербург
2018

Содержание

Аналитическое обоснование сценария

Введение

Глава I. Содержание сценария «Вместо меня»

§ 1. Сюжет и социальная проблематика

§ 2. Персонажи и психологическая проблематика

Глава II. Форма сценария «Вместо меня»

§ 1. Структура: нелинейность повествования и построение конфликтов

§ 2. Визуальные образы и построение «несобственно-прямой речи»

Заключение

Библиография

Приложение: текст сценария «Вместо меня»

Введение

Представленная к рассмотрению дипломная работа состоит из двух частей: практической – сценария короткометражного фильма «Вместо меня»; и теоретической – аналитического обоснования данного сценария. Сценарий представляет собой репрезентацию актуальной для современного российского общества проблематики свободы выбора, насилия и виктимблейминга, противостояния общества и личности, а также рассматриваются способы преодоления психологической травмы в условиях давления извне.

Актуальность работы обусловлена тем, что в современном российском обществе до сих пор негласно поддерживается «культура изнасилования» – комплекс убеждений, которые обуславливают нормализацию насилия и объективизацию женщин. В последнее время эта проблема постепенно перестаёт быть табуированной темой, чаще становится предметом серьёзных обсуждений и акций. Этому во многом поспособствовали скандалы о сексуальных домогательствах в Голливуде: начавшийся с обвинения могула Харви Вайнштейна, поток обвинений мужчин, злоупотребляющих своей властью и служебным положением и использующих женщин в качестве сексуальных объектов, повлёк за собой множественные расследования преступлений в данной области. Индустрия кинематографа, где подобные преступления на протяжении десятков лет считались нормой и даже становились предметами шуток, впервые за долгое время заявила об этой проблеме.¹ Был проведен ряд акций, таких как “MeToo” и “Time’s Up”, призванных поддержать жертв сексуального насилия, вдохновить их высказываться и бороться за свои права, пресечь сексуальные домогательства, виктимблейминг, недоверие к жертвам насилия и харрасмента. И это имело определённые результаты: из кинематографической индустрии волна гласного осуждения изнасилований и

¹ Hutchinson P. Moguls and starlets: 100 years of Hollywood’s corrosive, systemic sexism // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/19/moguls-and-starlets-100-years-of-hollywoods-corrosive-systemic-sexism> 10/19/2017; accessed 05/13/2018

харрасмента прошла по многим сферам – политика, журналистика, наука. Ряд обвинённых мужчин, чья власть до этого момента казалось неограниченной, а положение непоколебимым, были осуждены и подверглись наказанию. Несмотря на то, что вслед за Западом в России эта проблема была поднята и озвучена, и даже были выдвинуты конкретные обвинения, данная проблема далека от своего решения. Более того, недавние прецеденты – такие как скандал с депутатом Слуцким или история убийства и изнасилования Татьяны Страховой – демонстрируют, что взгляды, поддерживающие насильника и дискредитирующие жертву, очень сильны в российском обществе. Более того, отношение к женщине как к объекту, не имеющему права распоряжаться своей жизнью и телом, старательно поддерживается. Получающее всё большее распространение движение «пролайф» принуждает молодых девушек “поднимать демографию страны”, вне зависимости от моральной и материальной готовности рожать и воспитывать детей. Активисты данного движения агитируют за отказ от контрацепции и абортов: «С точки зрения борцов с абортами, оправдания у прерывания беременности быть не может. Даже если она наступила в результате изнасилования, или если беременная девушка не достигла совершеннолетия, ребёнок должен родиться — потому что «он не виноват в поступках родителей». Упор на невинность детей в противовес грешным родителям».² Таким образом, осуществляется одновременно отрицание свободы выбора женщины распоряжаться своей жизнью, заведомое осуждение “грешной” будущей матери со стороны социума за ведение сексуальной жизни и/или виктимблейминг, в случае, если беременность стала результатом акта изнасилования. Всё это доказывает актуальность репрезентируемой в данной работе социальной проблематики. И кинематограф, как искусство и медиум, обладает способностью, как отображать социальную проблематику и общественное мнение, так и

² Сухарчук Д. За жизнь или за выбор: к чему ведёт движение против абортов // Wonderzine. URL: <http://www.wonderzine.com> 29.03.2017 (Дата обращения 13.05.2018)

оказывать на него влияние, рассматривая и анализируя заявленные темы кинематографическими средствами.

«Игровой фильм – это фильм, в котором кинематографическое означающее работает не на себя, но полностью направлено на то, чтобы стереть следы своей работы, непосредственно выйти на прозрачность означаемого, истории, в действительности создаваемой этим означающим, которое, однако, делает вид, что только “иллюстрирует” её».³ Анализ сценария включает в себя не только разбор непосредственных составляющих истории: персонажей, сюжета и т. д., но и конституирование его как означающего.⁴ Поэтому ключевая часть данного теоретического обоснования будет посвящена анализу конструирования образной реальности в представленном к рассмотрению сценарии.

Кинематографическая реальность родственна реальности психической, а потому обладает уникальными свойствами, позволяющими ей погружать зрителя в модель реальности персонажа, препятствующей объективизации его как личности. Отображение модели реальности – как комплекса образов, которыми персонаж мыслит и воспринимает себя и мир – позволяет не просто затронуть социальную проблематику, но репрезентировать мироощущение человека, лично столкнувшегося с заданной проблемой. Использованием приёма «несобственно-прямой речи», представляющего собой немаркированную передачу мыслей, чувств, ощущений персонажа, кинематограф способен буквально вынудить зрителя видеть и проживать происходящее через призму восприятия этого персонажа.

Объектом данного исследования является модель реальности и мировосприятие персонажа. Предметом исследования являются нарративные приёмы и механизмы, которыми осуществляется конструирование психологической модели реальности персонажа.

³ Метц К. Воображаемое означающее: Пер с фр. Калугин Д., Мовнина Н./Под ред. Черноглазов А. СПб: Издательство Европейского университета. 2013. С. 69.

⁴ Там же. С. 56-57.

Целью теоретической части данной дипломной работы является анализ содержания и нарративных механизмов предоставленного сценария.

Для осуществления данной цели были поставлены и выполнены следующие задачи:

1. Проанализировать сюжетные построения сценария и социальную проблематику, затронутую в нём;
2. Охарактеризовать главную героиню сценария и рассмотреть способы преодоления психологической травмы, описанные в сценарии;
3. Разобрать структуру созданного сценария;
4. Рассмотреть методику создания психологической модели реальности персонажа через визуальные образы и приём «несобственно-прямой речи».

Данная выпускная квалификационная работа состоит из двух частей: сценария и аналитического обоснования. В свою очередь аналитическая часть состоит из двух глав. В первой анализируется и разбирается содержание сценария: рассматриваются сюжет и персонажи, социальная и психологическая проблематики. Вторая глава содержит анализ формы сценария: структуры и визуальных образов, созданных и описанных в сценарии.

Аналитическая часть данной дипломной работы основывалась на ряде философских и психоаналитических текстов. В частности, был сделан упор работы «Бытие и ничто» и «Экзистенциализм – это гуманизм» Жана-Поля Сартра, «"Я" и "Оно"» и «Жуткое» Зигмунда Фрейда, а также «Стадия зеркала как образующая функцию Я» Жака Лакана. Также автор опирался на кинотеоретические тексты: «Поэтическое кино» Пьера Паоло Пазолини, «Кинематограф: творческое применение реальности» Майи Дерен, «Метафоры видения» Стэна Брекиджа. Кроме того, активно использовались материалы по сценарному мастерству, такие как: «История на миллион

долларов» Роберта Макки, «Психология для сценаристов» Уильяма Индика, «Спасите котика» Блейка Снайдерса и др.

Глава I. Содержание сценария «Вместо меня»

§ 1. Сюжет и социальная проблематика

Начинать анализ сценария невозможно без описания непосредственной истории, происходящей в нём. Действие происходит в большой деревне, где все друг о друге всё знают, и уехать из которой искать “лучшей жизни” способны далеко не все. Главная героиня - одиннадцатиклассница Инна Смирнова - становится жертвой маньяка, некогда уважаемого школьного библиотекаря. Её находят и спасают, а происшествие моментально становится достоянием общественности. Помимо нанесённых ей психологической и физических травм, девушка оказывается беременной от насильника. И консервативное общество считает своим долгом вразумить девушку, не позволив ей совершить “грех детоубийства”. Но Инна не желает отказываться от своих планов на жизнь и, несмотря на давление общества, решается на аборт. Её выбор получает общественное порицание. Инна ещё больше замыкается в себе, ощущая себя одинокой и затравленной, и инстинктивно отталкивает тех немногих жителей деревни, которые сочувствуют ей и понимают её решение.

Пытаясь в одиночку справиться с моральной травмой, она невольно рисует в голове образ Светы, старшей сестры. Она всегда была для Инны одновременно и моральным ориентиром, и более слабым, ранимым существом, которого Инна привыкла защищать от внешнего мира. В своей голове девушка помещает единственного родного себе человека в свою собственную ситуацию, из которой сестра совершает более приемлемый, с точки зрения окружающего общества, выход, оставляя ребёнка. Таким образом, мы одновременно видим оба расклада событий, как видит и воспринимает их главная героиня. Одновременно и пытаюсь оправдать свой собственный выбор, и искренне веря в свою правоту, она представляет последствия решения “сестры” абсолютно катастрофическими. Жизнь Светы не просто рушится - она останавливается, превращая девушку в потерянную и безнадёжную тень. Инна же, продолжает жить и бороться одновременно с

неприятием общества и психологическими последствиями насилия. Она живёт планами о том, как уедет и оставит всё это позади, и делает всё, чтобы воплотить эти планы в реальность. И у неё это получается: она успешно сдаёт экзамены и поступает в университет в Москву. Но прежде чем уехать, ей необходимо преодолеть последнее испытание: избавиться от той внутренней горечи, которая стала неотъемлемым качеством большинства жителей деревни. Безотчётно ненавидящие и презирающие самих себя, они начинают неосознанно ненавидеть и остальных людей - результатом чего и становится навязчивое желание прогнать всех под себя. Озлобленная и страдающая от невольного самобичевания Инна оказывается на грани стать кривым отражением тех, кто её притеснял. И лишь простив и приняв себя и других, она может отпустить тот фантазматический мир, в котором она жила, и по-настоящему двигаться дальше. Инна уезжает в Москву, где её встречает Света, уехавшая в столицу ещё два года назад и готовая помочь младшей сестре освоиться и начать новую жизнь.

Данная история репрезентирует актуальную проблематику российского общества, где до сих пор доминируют взгляды допускающие, если не поощряющие “культуру изнасилования”. Этот термин, появившийся во время феминистского движения 1970-х гг. в США, характеризует комплекс убеждений, попустительствующий и принимающий за норму эмоциональное и физическое насилие против женщин. Серьёзными маркерами данной проблемы является игнорирование пугающей статистики сексуальных нападений, заведомое недоверие и обвинение жертв ради восстановления “гипотезы справедливого мира”, нормализация харрасмента как формы комплимента неотразимости женщины, широкое распространение шуток на тему сексуального насилия, а порой и откровенная романтизация сексуальной агрессии как показателя страстной натуры.⁵ В данной культуре

⁵ McEwan M. Rape Culture 101. Shakesville. URL: <http://www.shakesville.com/2009/10/rape-culture-101.html>; 10/09/2009 accessed 05/01/2018

женщина является сексуальным объектом, и как объект она не имеет права распоряжаться своим телом и жизнью. В результате чего обостряется проблема свободы человека. И эта тема, безусловно, является центральной для моего сценария.

Рассматривать проблему свободы в контексте сценария я буду через философскую призму экзистенциализма. Согласно данному философскому направлению, свобода является неотделимой характеристикой человеческого существования. Жан-Поль Сартр рассматривает свободу как способ бытия сознания. При этом осознающий свою свободу человек всегда стремится преодолеть трудности, лежащие на пути реализации его «проекта» на самого себя.⁶

Главная героиня сценария «Вместо меня» изначально поставлена в ситуацию, вынуждающую её отстаивать признание собственной свободы. Она ощущает угрозу реализации своего «проекта» со стороны внешних сил. Согласно Сартру, «человек есть не что иное, как его проект самого себя. Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет».⁷ А значит противодействие своему «проекту» – давление со стороны общества оставить ребёнка и отказаться от собственных планов на жизнь – героиня воспринимает как угрозу своему собственному существованию. «Стремясь к свободе, мы обнаруживаем, что она целиком зависит от свободы других людей и что свобода других зависит от нашей свободы», а потому стремление главной героини к свободе включает в себя желание свободы и для других. В то время как стремление других жителей деревни «скрыть от себя полную беспричинность своего существования и свою полную свободу»⁸ выливается в отрицание ими и свободы других людей – в частности, главной героини.

⁶ Кандалинцева Л. Е. Проблема свободы и выбора во французском экзистенциализме (Ж. П. Сартр, А. Камю) // Философия и общество. Выпуск №2(23)/2001

⁷ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. 1946. Пер. с фр. Грецкий М. [Электронный ресурс].

⁸ Там же.

Поэтому воспринимать общество как безликую машину подавления свободы в данном случае было бы некорректно – состоящее из людей, навязавших в первую очередь себе детерминистское видение мира, они воспринимают иное мировоззрение как противоестественное и заведомо ложное. Они сами ограничивают себя, отрицая своё право выбора и уклоняясь от совершения интенциональных действий, пуская жизнь на самотёк. Одни прикрывают свой выбор уклониться от совершения выбора божественной предопределённостью, другие – чувством долга, но все они, в сущности, бегут от ответственности абсолютной свободы выбора. И в этом источник их трагического спокойствия, из-за которого они и не способны покинуть деревню – ведь это требовало бы совершения сознательного выбора, конституирующего личностную свободу. Их спокойствие трагично в том смысле, что избегая ответственности и тревоги, они стремятся отказаться и спрятаться от собственной свободы – а значит и отвергнуть свою личность. В результате чего мы получаем глубоко неудовлетворённых жизнью людей, убеждённых в отсутствии у них выбора и свободы повлиять на свою жизнь и что-то изменить, бездействующих и пассивно стремящихся к «бытию-в-себе».

И подобные настроения в окружающем обществе не могли не оказать влияния и на главную героиню сценария. Несмотря на выраженное стремление к свободе, она не может избежать проблемы присутствия другого: «другой является неизбежным посредником, соединяющим меня со мной самим; я стыжусь, *каким я являюсь другому*».⁹ Таким образом, несоответствие её личностного проекта и свободы выбора принятому детерминистскому настрою окружающих её людей, вызывает в ней диссонанс и стыд, в дополнение к тревоге – естественному последствию той абсолютной свободы, которой обладает человек. Поэтому у неё появляется необходимость оправданий и опоры для своего выбора – в виде образа

⁹ Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. Пер. с фр./Ред. Колядко В. И. М.: Республика, 2002.

Светы, присутствующего в её голове как наглядная демонстрация, почему иной выбор был “невозможен”. И в этом главная героиня уподобляется тем, кому противостоит. «Если мы определили ситуацию человека как свободный выбор, без оправданий и без опоры, то всякий человек, пытающийся оправдаться своими страстями или придумывающий детерминизм, нечестен».¹⁰ Именно поэтому, для устранения противоречия и избавления от самобичевания, навязанного позицией другого (в данном случае – общества) героине необходимо отказаться от оправданий собственного выбора и принять его как свободное действие, мотивированное личностным проектом.

Таким образом, главная ценность данного сценария – свобода – сталкивается с антагонистичными силами на нескольких уровнях. Она сталкивается 1) со своей противоположностью – несвободой (или скорее стремлением к несвободе) как мировоззрением; 2) с принуждением – попыткой жителей деревни подчинить себе свободу главной героини и навязать ей свои ценности; 3) внутренняя несвобода, воспринимаемая как свобода – попытка героини детерминировать собственную ситуацию для оправдания свободного выбора. Последний уровень – «отрицание отрицания подразумевает сложную негативную ситуацию, в которой жизненные обстоятельства героев ухудшаются не только в количественном, но и в качественном плане».¹¹ И именно на этом противостоянии антагонистических сил, следует остановиться подробнее, проанализировав образ сестры и аргументировав, для чего он понадобился в данном сценарии.

§ 2. Персонажи и психологическая проблематика

Основная часть происходящего в сценарии является своего рода фантазмом главной героини: зритель/читатель погружается в ту модель реальности, которую она создаёт сама для себя. Поэтому, несмотря на наличие нескольких внешних конфликтов, основным конфликтом истории является именно внутреннее противостояние главной героини,

¹⁰ Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. 1946.

¹¹ Макки Р. История на миллион долларов: Пер. с англ. Виноградова Е. / Под ред. Качинская Т. М.: АНФ, 2017. С. 320.

неразрешённые противоречия между разными сторонами её личности. Выразить внутренний конфликт кинематографическими средствами – значит, так или иначе, визуализировать происходящее в голове главной героини. «Поскольку кино использует визуальный язык, внутренний конфликт на экране сложно выразить без физического воплощения его участников».¹² Таким образом, визуализация внутреннего конфликта зачастую осуществляется при помощи распределения ролей бессознательных структур личности между архетипами персонажей.

Согласно теории Зигмунда Фрейда таких структур три: «Эго», «Ид» и «Супер-Эго». «Эго» (или «Я») – рассудочная и рациональная часть личности, стремящаяся уравновесить инстинкты, заменить «принцип удовольствия» на «принцип реальности» и выстроить взаимоотношения со внешним миром. «Ид» (или «Оно») воплощает всё то, что «Эго» призвано сдерживать: свободные инстинкты, стремление к «принципу удовольствия» – реализация собственных желаний и страстей “здесь и сейчас”. «Супер-Эго» («Сверх-Я») – моральная часть личности, обеспечивающее реакции против инстинктивных желаний «Ид» и воплощённое одновременно в образе «идеала Я» и бессознательное чувство вины.¹³

«Ид» обычно визуализируется в образе злодея, воплощающего в себе выпущенные на волю инстинкты и лишённого понятий о морали и нравственности. «Эго» по своим психологическим функциям сопоставим с ролью главного героя: главный представитель личности, постоянно развивающийся и приспособляющийся к потребностям общества. «Супер-Эго» – бессознательная репрезентация морали и общепринятых правил, визуализируется в образе наставника, чье руководство помогает герою (Эго) победить злодея (Ид).¹⁴

¹² Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете: Пер. с англ. Шураева А. / Под ред. Пискотина Р. М.: АНФ, 2015. С. 45.

¹³ Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения. Тотем и табу. «Я» и «Оно». Неудовлетворённость культурой // «Я» и «Оно»: Пер. с нем. / Под ред. Кузьменко И. Белгород, 2012. С. 107-120.

¹⁴ Индик У. Психология для сценаристов. С. 39-45.

Зачастую в фильмах каждая бессознательная структура воплощает собой реального персонажа, переводя заложенный в основе сюжета внутренний конфликт во внешний. Мы не просто наблюдаем, как «Ид» влияет на «Эго», вызывая сомнения и жажду поддаться бессознательным желаниям, мы видим двух конкретных людей – героя и злодея – чьим полем борьбы является одновременно и внутренний мир героя, и вполне внешний мир, который хочет разрушить или поработить антагонист. В своём сценарии я поступила несколько иначе: я визуализировала бессознательные структуры личности в конкретных образах, которые существуют лишь в качестве фантазмов. Ни физического злодея, ни физического персонажа-наставника в истории мы не найдём – мы можем увидеть их лишь через призму восприятия главной героини. Так что они в полной степени являются бессознательными структурами, которые участвуют во внутреннем конфликте в голове Инны.

Как несложно догадаться, внешний образ злодея в сценарии «Вместо меня» воплощён в фигуре маньяка-библиотекаря. Как физический персонаж он сознательно был вынесен за рамки повествования – на момент начала сценария реальный злодей уже пойман и наказан – но остался в виде полу-фантомной тени, угрожающе присутствующей в бессознательном главной героини. Он предстаёт в виде своеобразных флэшбеков-кошмаров наяву, вызываемых определёнными триггерами. Эти сцены свидетельствуют о глубокой травме, нанесённой девушке, и отражают параноидальный страх, ощущение постоянной угрозы со стороны окружающего мира. Таким образом, та энергия «Ид», которая представлена в истории и которую необходимо побороть – это страх и агрессия, вызванные нанесённой девушке травмой и облечённые в визуальный образ уже побеждённого во внешнем мире маньяка.

Очевидно, что позицию «Эго» занимает сама главная героиня, Инна: тема её развития и преодоления ею препятствий занимает центральное место

в сюжете. Именно она должна побороть в себе «Ид» для преодоления невротического конфликта.

В свою очередь «Супер-Эго» воплощается в персонаже-наставнике – старшей сестре главной героини. Однако фактически персонаж-наставник отсутствует возле героини в нужный момент, в результате чего её «внутренняя борьба связана с незрелостью «Супер-Эго»¹⁵. Образ сестры становится искривлённой проекцией незрелой бессознательной структуры личности героини.

Проекция является одним из защитных механизмов «Эго», использованных в данном сценарии. Как и все защитные механизмы, оно приносит лишь смягчение невротического конфликта, оттягивая его разрешение. Его суть состоит в том, чтобы приписать собственные неприемлемые бессознательные импульсы кому-то другому. И хотя традиционно механизмом проекции осуществляется перенос негативных чувств ради доказательства собственного морального превосходства над другими¹⁶, в данной ситуации это не совсем так. На образ сестры героиня переносит свои сомнения и чувство вины, а также конформность и желание быть принятой и признанной обществом. В первую очередь проекция оправдывает собственный выбор героини: она верит, что, оставив ребёнка, она бы была вынуждена отказаться от собственной жизни и погрязнуть в «бытие-в-себе». Но в то же время, проецируя собственные сомнения на образ сестры, она не может отделаться от представления, что если бы она совершила более общественно-приемлемый выбор, отношение к ней со стороны окружающих людей было бы намного лучше. Собственная чопорная бабушка-балерина, ненавидящая всех и вся и едва терпевшая обеих сестёр в прошлом, оказывает Свете заботу и внимание. Сверстники и другие люди в деревне выражают поддержку её позиции и отзываются о ней с симпатией. И это задействует другой защитный механизм «Эго» - изоляцию.

¹⁵ Там же. С. 46.

¹⁶ Там же. С. 94.

Изоляция героя – это попытка сбежать от своих проблем, связанная с определённой трагедией и/или травмой в прошлом. Целью героев-одиночек всегда является социальная реинтеграция (именно поэтому, Инна всё же бессознательно жаждет общественного принятия), но прежде чем её достичь, герою необходимо разобраться с собственными конфликтами и разрешить их.¹⁷ И именно это ей необходимо сделать, прежде чем она может уехать. Она последовательно отпускает параноидальный страх – в сцене сдачи экзамена, когда не даёт собственной панике овладеть ею и берёт жизнь в свои руки; избавляется от агрессии – в сцене прощания с бабушкой, когда впервые осознаёт истинные мотивы придирок и провокаций старой несчастной женщины, и не позволяет себе превратиться в её кривое отражение; и, наконец, прощает и принимает свой выбор, освобождаясь от чувства вины, когда отпускает образ Светы и уезжает в одиночестве.

Таким образом, образ Светы в качестве персонажа-наставника необходим не только для визуального выражения «Супер-Эго» главной героини, но и в качестве её своеобразного двойника, создающего собой определённую отдушину между ней и внешним миром. На образ сестры проецируются собственные черты, воспринимаемые как негативные и неуместные. Она воплощает собой сомнения и чувство вины героини и, одновременно с этим – самооправдание и реабилитацию её решения. В её образе есть определённая двойственность. Воплощённый в фигуре единственной ролевой модели, которая была перед глазами героини в период взросления, образ «идеала Я» одновременно напоминает «таким ты *должен* быть, но включает и запрет: таким ты *не имеешь права* быть».¹⁸ Образ Светы является двойником Инны, содержащим в себе всё то, что героиня отрицает и от чего пытается в себе избавиться, но одновременно с этим воплощающий собой некий искривлённый морально-этический ориентир, стоящий перед её глазами. В данной истории конфликт между «Эго» и «Супер-Эго» намного

¹⁷ Там же. С. 95.

¹⁸ Фрейд З. «Я» и «Оно» С. 114.

острее, чем привычный для драмы конфликт между «Эго» и «Ид». Образ Светы определённым образом связан с образом насильника и даже в большей степени является источником страха и вины. Возможную агрессию «Супер-Эго» З. Фрейд объяснял тем, что оно всегда близко к «Ид» и может являться его представителем по отношению к «Эго»: «происхождение от первых объектных загрузок «Оно» означает для «Сверх-Я» ещё больше: это происхождение связывает его с филогенетическими приобретениями «Оно» и делает «Сверх-Я» перевоплощением прежних образований «Я», оставивших свои следы в «Оно».¹⁹ Последствия пережитого Светой насилия, сохранённый от насильника ребёнок, потеря ею собственного «проекта» и в результате и собственной сущности – фантазматический образ сестры усиливает тот травматический опыт, от которого Инна пытается спрятаться и сбежать. Поэтому образ Светы принципиально важен для трактовки психологической проблематики и понимания мировосприятия главной героини.

¹⁹ Там же. С. 133.

Глава II. Форма сценария «Вместо меня»

§ 1. Структура: нелинейность повествования и построение конфликтов

Сценарий «Вместо меня» выстраивается по самому распространённому варианту инверсивной композиции, начинаясь не с завязки, а с кульминации.²⁰ Сценарий начинается с кульминационной сцены – Инна стоит на вокзале, в ожидании поезда, чтобы уехать из ненавистной деревни, к ней подбегает растрёпанная Света (которая выглядит её сверстницей) и пытается убедить её остаться. На данном этапе зритель не знает ни от чего убегает Инна, ни почему Света пытается её удержать. Я целенаправленно вынесла кульминационную сцену в самое начало. Во-первых, так внешний конфликт (уедет Инна или останется), второстепенный для данной истории, задаётся с самого начала, уравнивая более серьёзный внутренний конфликт, получающий своё разрешение в конце, и не отвлекая на себя внимания, когда кульминационная сцена повторяется во второй раз. Во-вторых, этим с самого начала фильма задаётся напряжение, необходимое для того, чтобы отложить *побуждающее происшествие*, не допустив затянутости первого акта.

Побуждающее происшествие – это ключевое стартовое событие в истории, являющееся основной причиной всего, что следует за этим и приводящее в движение остальные ключевые элементы истории: прогрессию усложнений, кризис, кульминацию и развязку.²¹ Несмотря на то, что побуждающее происшествие традиционно ставится в самом начале истории (обычно оно располагается в первой четверти), мне было необходимо отложить его для того, чтобы правильно задать предысторию. В данном сценарии побуждающим происшествием становится то, что героиня оказывается беременной от насильника: это то, что коренным образом

²⁰ Коршунов В. Виды нелинейной композиции сценария [фрагмент лекции]. // Cinemotion [Электронный ресурс]. URL: www.cinemotionlab.com/ 19.10.2015 (Дата обращения: 25.04.2018)

²¹ Макки Р. История на миллион долларов. С. 187.

нарушает баланс в жизни главной героини и требует от неё реакции, решения – здесь находится точка отсчёта истории сценария. Но без правильно заданного сеттинга, без достаточно глубоких знаний о героине и её предыстории это происшествие не вызвало бы необходимого отклика. Необходимо было обрисовать характер героини, её жизненную ситуацию и предшествующий экранной истории эпизод изнасилования, для того, чтобы побуждающее происшествие было задано в контексте и вызывало соответствующую реакцию. Для этого были введены два небольших, но важных подсюжета: один о взаимоотношениях сестёр, в которых с самого начала Инна воспринимала Свету одновременно как ролевую модель и как более слабое существо, нуждающееся в защите; второй – о бабушке, бывшей балерине, отказавшейся от карьеры ради ребёнка, чей пример постоянно стоял перед глазами Инны. С этой же целью были введены флэшбеки-кошмары наяву, демонстрирующие характер психологической травмы, нанесённой девушке, и её последствия.

Сама структура сценария достаточно проста: это классическая трёхактная структура. Первый акт содержит в себе экспозицию основного сюжета, введение подсюжета о жизни и взаимодействии двух сестёр и завершается поворотом в первой трети – сценой в школе, когда Инна, столкнувшись с триггером (табличка на дверях библиотеки) испытывает паническую атаку и сталкивается с эпизодическим кошмаром наяву, который окончательно проясняет для зрителя свершённое над героиней насилие.

Второй акт содержит в себе подсюжет о бабушке героини, побуждающее действие, которое совпадает с кульминацией в середине акта и перипетии, выраженные сценами на кладбище и в церкви, когда героиня сталкивается с атакой от женщины, агрессивно разделяющей взгляды про-лайф, и с неожиданной попыткой помощи от священника. Второй акт завершается поворотом во второй трети – сценой, когда Инна сдаёт ЕГЭ, и,

несмотря на стресс и давление, перебарывает в себе паранойю и страх и не позволяет своему прошлому встать на пути у своего будущего.

В третьем акте – кризис (или критическое решение), кульминация и развязка. Кризис – сцена прощания с бабушкой, именно там она видит, во что рискует превратиться, культивируя в себе озлобленность и агрессию, именно там она принимает непростое решение, простить себя и других. Кульминация – уже описанная сцена на перроне, где Инна, справившись со своим внутренним конфликтом, наконец-то готова отпустить образ сестры, воплощающий собой одновременно и защитный механизм, и чувство вины героини. И в развязке она наконец-то осуществляет свои цели.

Необходимо обозначить, что в данном сценарии цель у главной героини не одна. С момента побуждающего происшествия герой всегда хочет восстановить нарушенное этим происшествием равновесие, в его голове появляется объект желания – нечто, необходимое для восстановления гармонии и баланса. И зачастую помимо осознанного желания, цели, которую герой сознательно себе ставит как способа возвращения в состояние равновесия, появляется подсознательное желание, вступающее в душе героя в конфликт с осознанным.²² У героини данного сценария помимо осознанного желания – сбежать из ненавистной деревни, дабы оставить позади себя травматическое прошлое и начать новую жизнь, есть и подсознательное. И подсознательное желание – это желание героя-одиночки реинтегрироваться в общество, быть принятой и понятой. Эти два желания вступают в конфликт, когда Инна, убеждённая, что единственным выходом для неё будет отъезд, отталкивает тех жителей деревни, которые пытаются оказать ей поддержку и помощь. И эти два желания примиряются лишь в финале, когда, уехав, она воссоединяется с сестрой и наконец-то может выйти из амплуа героя-одиночки.

²² Там же. С. 199.

§ 2. Визуальные образы и построение «несобственно-прямой речи»

Кинематограф в первую очередь представляет собой визуальное искусство, поэтому, говоря о кино-нарративе, нельзя ограничиваться описанием сюжета и структурных построений. Вопреки распространённому заблуждению о том, что сценарий представляет собой литературное произведение, мало связанное с визуальной частью кинематографического повествования, сценарист во время написания сценария всегда должен держать в голове, что придуманная им история будет состоять из движущихся изображений. Не слова, содержащиеся в сценарии, а именно визуальные образы, составленные вместе, представляют собой “язык” будущего фильма.²³

Поэтому, написание данного сценария основывалось именно на конструировании визуальных образов, из которых складывалась передача как происходящих в реальности событий, так и переживание их героиней. И второе было ключевым, т. к. в качестве основополагающего конфликта истории был выбран именно внутренний конфликт. Поэтому было так важно погрузиться в психологию мировосприятия и метод мышления героини – иными словами, создать модель реальности главной героини. И под этим здесь понимается некоторая система образов, которая формирует и характеризует восприятие человеком себя и окружающего мира. Причём создать реальность, происходящую в голове персонажа, необходимо было именно кинематографическими средствами.

Стэн Брэкидж, американский экспериментальный режиссёр и теоретик кино, писал, что для того, чтобы обрести визуальную реальность человека, необходимо отрешиться от навязываемого кино «абсолютного реализма» и выйти за пределы физических ограничений, ради передачи чувственного опыта. Для создания качественных, осязаемых образов необходимо

²³ Cooper P., Dancyger K. Writing the Short Film 3rd edition. Focal Press, 2005. P. 20.

отрешиться принятых паттернов видения.²⁴ Таким образом, мысли, переживания и страхи героини данного сценария передаются через визуальные образы, необходимые для создания определённого ощущения и порой противоречащие нормам и правилам объективной физической реальности.

Соотношение объективного и субъективного в данной работе представляло некоторую проблему. Субъективная модель реальности предполагает использование субъективного взгляда камеры, для прямого включения в видение и восприятие персонажем окружающего мира. Однако при такой съёмке зритель не видит лица персонажа, его реакций на происходящее, поэтому, несмотря на видение глазами героя, его психологическая характеристика при таком виде съёмки достаточно скупа. Фокус в большей мере находится на других персонажах, которых видит герой, и на происходящем действии. Зрителю крайне сложно ощущать связь с персонажем, чьего лица он не видит.²⁵ Поэтому для моделирования визуальной реальности героини субъективного видения было бы недостаточно. В то же время объективная съёмка расходилась с непосредственной задачей – показать субъективную модель реальности и передать внутренние переживания через визуальные образы.

Достижение необходимого эффекта было достигнуто при помощи приёма «несобственно-прямой речи». Этот термин появился в лингвистике и обозначает «отрывок повествовательного текста, передающий слова, мысли, чувства, восприятия или только смысловую позицию одного из изображаемых персонажей, причем передача текста персонажа не маркируется ни графическими знаками (или их эквивалентами), ни вводящими словами (или их эквивалентами)».²⁶ Известный филолог и

²⁴ Brakhage S. Metaphors on Vision // Sitney A. The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. NY: Anthology Film Archives, 1978. P. 125-126.

²⁵ McGregor L. Understanding Point of View in Film and Video // The Beat: premiumbeat.com 03/28/2017 accessed 05/19/2017.

²⁶ Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 125.

нарратолог Вольф Шмид, рассматривая феномен «несобственно-прямой речи» в контексте нарратива, анализирует различные проявления этого приёма. В частности, он говорит о «несобственно-прямом восприятии», которое представляет собой «создание образов непосредственного восприятия <...> изображение, с позиции переживающего их лица, каких-либо моментов и отрывков действительности, “бытия” немой природы, любых явлений из области “объективно-внеположенного”, могущего стать предметом субъективной реактивности человека, не всегда обязательно оформляющегося в речевом, ни даже внутренне речевом акте».²⁷

В кинотеоретический дискурс из лингвистики этот термин был введён Пьером Паоло Пазолини в контексте его рассуждений о поэтическом кино. Пазолини описывает «несобственно-прямую субъективность» в кино как стилистический приём, при котором осуществляется слияние видений персонажа и автора. Происходит совмещение объективной и субъективной точек зрения.²⁸ «Несобственно-прямая субъективность» обозначает феномен удвоенного видения: когда «камера не просто показывает мировидение персонажа, она ещё и навязывает иное видение, в котором трансформируется и переосмысливается первое <...> преодоление субъективного и объективного по направлению к чистой Форме, чьей функцией является автономное видение содержания».²⁹

Таким образом, использование в данном сценарии приёма «несобственно-прямой речи» нивелирует границу между субъективным и объективным для отражения той модели реальности, которая существует в голове героини. Все образы, которые существовали только в визуальной реальности Инны, в равной степени проявлялись как в кадрах, предназначенных для субъективной съёмки, так и в тех, которые расписаны в

²⁷ Там же. С. 126.

²⁸ Пазолини П. П. Поэтическое кино [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html> (Дата обращения: 05.05.2018)

²⁹ Делёз Ж. Кино: Пер. с фр. / Под ред. Скуратов Б. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 95.

объективной. Света и насильник присутствуют в “объективных” кадрах, хотя в физической реальности их нет рядом с Инной. Другие персонажи сценария не могут их увидеть, и не контактируют с ними, т. к. те существуют только в реальности Инны, в которую при помощи приёма «несобственно-прямой речи» погружается читатель/зритель.

Конструирования этой реальности во многом осуществлялось при помощи манипуляций временем и пространством. Режиссёр и теоретик экспериментального кино Майя Дерен, разбирая возможности творческого преобразования реальности, утверждала, что именно манипуляция временем и пространством представляет собой ключевой метод творческого действия в кино. Эти манипуляции, которые становятся частью органичной структуры фильма, представляют собой размещение пространственных образов во времени либо по логике событий (нарратив), либо по логике идей и эмоций (поэтическая форма).³⁰ В данном сценарии был произведён ряд манипуляций, ради того, чтобы создать ощущение погружения в модель реальности героини.

Во-первых, достаточно активно использовались переносы во времени – так называемые флэшбеки и флэшфорварды. Начав с кульминации, мы возвращаемся на девять месяцев назад, дабы проследить путь героини к кульминационному моменту. Но этот последовательный путь то и дело прерывается эпизодами из прошлого: линия взаимоотношения двух сестёр, трудные отношения с бабушкой, эпизод изнасилования, принятие решения сделать аборт. Эти вставки проникают в линейное повествование не по логике нарратива – между собой они выстраиваются нехронологически, но по “логике идей и эмоций”. Каждый флэшбек-видение всплывает как ассоциация на определённый триггер, реакция человека, который уже пережил все показанные эпизоды, а потому не нуждается в последовательном

³⁰ Deren M. Cinematography: The Creative Use of Reality // Sitney A. The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. NY: Anthology Film Archives, 1978. P. 69-70.

изложении собственной предыстории. Так флэшбеки взаимоотношений сестёр всегда возникали в комнате девочек – пространстве, неразрывно связанном с сестрой, в котором они раньше были вместе и которого оттого обостряет её чувство одиночества и отрешенности. Флэшбеки истории отношений с бабушкой были напрямую связаны с воспоминаниями о сестре – т. к. та, как более мягкий и добросердечный человек, всегда пыталась смягчить конфликты Инны с бабушкой. Наконец наиболее травматические воспоминания вызывались какими-то определёнными объектами, которые на уровне ассоциаций указывали на насильника (вывеска библиотеки, топор), и затронутыми темами (обвинения бабушки в непонимании чувства долга внучкой). Таким образом, тот или иной образ, появлявшийся в объективной реальности, провоцировал определённый перескок в пространстве и времени, визуализирующий ассоциативное мышление и погружая нас в её восприятие реальности.

Во-вторых, необходимо было важно создать некоторый эффект безвременности происходящего. Сконструировать как бы некоторую пелену, в которой пребывает человек, справляющийся с душевной травмой и слишком заикленный внутри себя, чтобы замечать течение времени. Это было передано через смены времён года в рамках одного эпизода. Таких смены было две. Первая – в эпизоде нервного срыва Инны в школе; когда героиня идёт и заходит в школу, на улице осень, когда она порывисто выбегает – уже зима. Вторая – когда поздней зимой/ранней весной она заходит в церковь, а выходит уже поздней весной. Эти временные разломы были сознательно созданы и подчёркнуты. Инна сама их замечает и удивляется им, т. к. внезапно для неё появляются неопровержимые маркеры текущего времени, которого она сама не замечает, погружённая в себя и отрешённая от мира. Именно поэтому эти временные сдвиги происходят в середине достаточно важных и специфических эпизодов, чтобы заострить внимание зрителя на том, что это не могут быть два однотипных эпизода,

хронологически разнесённых по времени, но сюжетно объединённых в один, а именно на том, что это – разовая ситуация. А потому разрыв во времени, спрятанный в середине эпизода, невозможно отрицать.

Кроме того, само пространство, в котором происходит история, также создавалось несколько призрачным, вневременным. Все самые очевидные маркеры времени были намеренно исключены из повествования – гаджеты и электронные приборы, по которым можно едва ли не до конкретного года определить время происходящего. Здесь это было ненужно, напротив, эта деревня должна была производить впечатление некоторого призрачного мира, в который персонажей затаскивает, как в трясины.

Единственным прибором, который мог бы обозначить временные рамки (но и то, только в пределах нескольких десятилетий), является телевизор. Но этот объект был важен для повествования, а потому его невозможно было исключить из истории. Ключевой особенностью телевизора в этой истории была его “отражающая” способность – как электронный прибор он может показывать записи происходящего в совершенно другом пространстве и времени, но в то же время в выключенном состоянии его экран превращается в зеркальную поверхность. Бабушка, Алла Александровна, смотрит по телевизору свои старые записи, где она выступает на сцене в качестве балерины. Она знает, что это есть она сама, но это другая “она”, та от которой она в какой-то момент отказалась из-за навязанного и укоренённого в сознании чувства долга. Инна же видит своё настоящее отражение на зеркальной поверхности телевизора – и тоже видит на месте себя другую. И эта “другая”, слишком похожая на её бабушку, совсем не та, кем героиня хочет быть. Она претерпевает трансформацию за счёт неприятия той сходимости образов, которую она видит между изображением другого – фотография бабушки – и собственным зеркальным отражением. Героиня познаёт себя через зеркальный образ и, сравнивая себя с другим, переходит от раздробленного восприятия себя к более целостной

форме. При помощи визуального образа воссоздаётся не просто модель реальности героини, но и сама она, расщеплённая изнутри.

Именно поэтому лишь после этого момента восстановления самоидентификации она может отпустить образ Светы и исполнить свои цели. Фантазматический образ сестры, который с содержательной стороны я рассмотрела выше, крайне важен и визуально: полу-реальный, бледный и немного жуткий, своей давящей молчаливостью и внезапными появлениями. «Жуткое — это не то, что нам неведомо, то, что нам чуждо, а то, что нам родное и нами хорошо забыто <...> совпадение может вызывать у нас чувство жуткого. Жутким при совпадении оказывается падение себя в себя извне. Попросту говоря, встреча с собой — жуткое».³¹

Поэтому крайне важны моменты, акцентирующие внимание на двойнической сущности Светы – она не просто сестра главной героини, но и её двойник. Этому впечатлению способствует возраст: неслучайно в фантазматических видениях Света – ровесница Инны, в то время как в реальности она на два года её старше. Бессознательно сконструированный образ Светы поместил её в те же условия: тот же возраст, тот же акт насилия, те же последствия. Кроме того, двойничество подчёркивается параллельными образами: например, сцены подготовки сестёр к экзаменам, хронологически разнесённые по времени в два года, но сюжетно составленные вместе. Мы видим, как они по очереди выполняют одно и то же действие, пользуясь одними и теми же материалами – они визуально дублируют, повторяют друг друга. При этом важным является то, что Света представлена двойником-противоположностью Инны. Это обозначается через детали, специфику поведения: в одинаковых по своей сути сценах подготовки к экзаменам, девушки подчёркнуто противопоставлены друг другу. Света педантична и аккуратна, она сидит за столом и всем видом

³¹ Мазин В. Техника и призраки: Виктор Мазин о «жутком» у Фрейда [фрагмент лекции] // Theory&Practice [Электронный ресурс] URL: <https://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit> (Дата обращения 12.05.2018).

воплощает тот идеал ученицы, который прививается школьникам учителями и родителями. Инна в то же время полностью ей противоположна – она сидит по-турецки посреди разбросанных листков и делает хаотичные пометки. Эти два образа – реальный образ Инны и фантазматический Светы – представлены как две крайности одной и той же сущности. Света является воплощением «идеала Я», а не вторым «Эго». Поэтому этот двойник совершает противоположный выбор, продиктованный внешними этическими принципами – и всё больше противопоставляется самой героине.

Сам по себе образ двойника, столкновение с собой – пугающий опыт. Его появление обусловлено неограниченным самолюбием, первичным нарциссизмом, выраженным в стремлении любыми способами сохранить себя от смерти.³² Для прошедшей через травматический опыт насилия Инны конструирование в сознании такого двойника реализует символическую защиту себя от уничтожения. Но, постепенно справляясь со своей травмой, она отходит от этого детского/первобытного восприятия феномена двойничества, «а вместе с преодолением этой фазы изменяются принципы двойника, из гарантии загробной жизни он становится жутким предвестником смерти».³³ И это находит своё визуальное отражение в сценарии.

По мере того, как Инна приближается к своей цели, двойник заметно слабеет, становясь более потеряннным, потрёпанным и жалобным. Визуально усиливаются его качества представителя «Ид» - когда сестра рождает ребёнка от насильника, этот ребёнок, постоянно орущий и плачущий, становится физическим продолжением образа маньяка. А Света как самостоятельная личность (насколько это слово применительно к фантазму) всё больше теряется, вытесняемая образом ребёнка. Это достигает своего пика в сцене кульминации, когда Света буквально бросается Инне на шею, цепляясь за

³² Фрейд З. Художник и фантазирование // Жуткое: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева. М.: Республика. 1995. С. 272.

³³ Там же.

неё, чтобы удержаться на ногах, и начинает душить героиню. Инна уже не нуждается в двойнике, и она готова отпустить его, восстановив психический баланс.

Таким образом, через визуальные образы, которыми мыслит и воспринимает окружающий мир Инна, осуществляется моделирование её реальности. Читатель/зритель погружается в тот визуальный монолог, которым происходит осмысление ситуации главной героиней и преодоление ею внутреннего конфликта.

Заключение

В теоретической части данной дипломной работы был проведён подробный анализ написанного сценария: была рассмотрена непосредственная история и связанная с ней социальная проблематика, а также образ главной героини и её психологическое состояние. Был проведён анализ структурных построений сценария и конструирование визуальной реальности сценария. Были разобраны созданные в сценарии фантазматические образы, произведённые манипуляции временем и пространством, а также использование «несобственно-прямой речи» для отражения мировосприятия главной героини.

Построение модели реальности персонажа позволяет передать чувственно-психологический опыт личности, помещённой в заданные сюжетом условия. Кинематограф обладает уникальными средствами, позволяющими не просто передать психологическое состояние персонажа, но буквально погрузить зрителя в его сознательные и бессознательные мыслительные процессы. «Кинематографическая реальность с легкостью проникает в реальность психическую. Именно об этой реальности говорится в психоанализе <...> В конечном счете, можно сказать, что кино показывает нам, как конституируется человеческий субъект, а вместе с ним и реальность».³⁴

В процессе проведения данного исследования была выстроена психическая модель реальности главной героини сценария «Вместо меня», при помощи которой зритель/читатель помещался в визуальный внутренний монолог героини, осмыслявшей и преодолевавшей свой внутренний конфликт. Её противоречия, бессознательные части личности, внутренняя фрустрация и нанесённая травма, переданные через визуальные образы, стали осязаемы и доступны для зрителя. Фантазматические образы,

³⁴ Мазин В. Кино, двойник психоанализа. Интервью с Виктором Мазиным // Сеанс [Электронный ресурс] URL: http://seance.ru/blog/interviews/mazin_interview/ 29.12.2015 (Дата обращения 13.05.2018)

присутствовавшие в её бессознательном и являющиеся психической реакцией на травматический опыт, до определённого момента воспринимались зрителем как реальные – т.к. происходящее репрезентировалось через призму реальности главной героини.

Таким образом, при помощи визуального отображения психологической модели реальности персонажа конституируется человеческий субъект. Именно поэтому рассмотрение и анализ заявленной проблематики кинематографическими средствами представляется важным и необходимым исследованием. Передача психической реальности человека, подвергнутого объективизации, как актом изнасилования, так и последующим социальным давлением, деобъективизирует его в глазах зрителя. Это осуществляется построением модели реальности при помощи визуальных образов, погружения в мировидение персонажа, конструирования драматического конфликта, характеристики персонажа, а также постановки психологической и социальной проблематики.

Библиография

- 1) Aitken I. European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction. Edinburgh University Press, 2001.
- 2) Bordwell D., Thompson K. Film History: An Introduction. NY: McGraw-Hill, 2003.
- 3) Brakhage S. Metaphors on Vision // Sitney A. The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. NY: Anthology Film Archives, 1978.
- 4) Chatman S. Story and Discourse. Cornell University Press, 1980
- 5) Cooper P., Dancyger K. Writing the Short Film 3rd edition. Focal Press, 2005.
- 6) Deren M. Cinematography: The Creative Use of Reality // Sitney A. The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism. NY: Anthology Film Archives, 1978.
- 7) Gallo G. Screenwriter's Compass. Focal Press, 2012.
- 8) Graf A., Scheunemann D. Avant-Garde Film. Rodopi, 2007.
- 9) Hutchinson P. Moguls and starlets: 100 years of Hollywood's corrosive, systemic sexism // The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/oct/19/moguls-and-starlets-100-years-of-hollywoods-corrosive-systemic-sexism> 10/19/2017; accessed 05/13/2018
- 10) McEwan M. Rape Culture 101. Shakesville. URL: <http://www.shakesville.com/2009/10/rape-culture-101.html>; 10/09/2009 accessed 05/01/2018
- 11) McGregor L. Understanding Point of View in Film and Video // The Beat [Электронный ресурс]. URL: <https://www.premiumbeat.com/blog/understanding-pov-in-film-and-video/> 03/28/2017 accessed 05/19/2017
- 12) Skoller J. Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film. University of Minnesota Press, 2005.

- 13) Snyder B. Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need. MWP, 2005.
- 14) Tobias R. B. 20 Master Plots (And How to Build Them). CI, Ohio: Writers Digest Books, 2003.
- 15) Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. Indiana University Press, 1972.
- 16) Делёз Ж. Кино. Пер. с фр. / Под ред. Скуратов Б. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.
- 17) Индик У. Психология для сценаристов: Построение конфликта в сюжете. Пер. с англ. Шураева А. / Под ред. Пискотина Р. М.: АНФ, 2015.
- 18) Кандалинцева Л. Е. Проблема свободы и выбора во французском экзистенциализме // Философия и общество. Выпуск №2(23)/2001
- 19) Коршунов В. Виды нелинейной композиции сценария [фрагмент лекции]. // Cinemotion [Электронный ресурс]. URL: http://www.cinemotionlab.com/novosti/vidy_nelineynoy_kompozicii_sce_nariya/ 19.10.2015 (Дата обращения: 25.04.2018)
- 20) Лакан Ж. Стадия зеркала как образующая функцию Я, какой она раскрывается в психоаналитическом опыте // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. Пер с фр. Черноглазова А. К. М.: РФО, 1997.
- 21) Мазин В. Кино, двойник психоанализа. Интервью с Виктором Мазиным // Сеанс [Электронный ресурс] URL: http://seance.ru/blog/interviews/mazin_interview/ 29.12.2015 (Дата обращения 13.05.2018)
- 22) Мазин В. Техника и призраки: Виктор Мазин о «жутком» у Фрейда [фрагмент лекции] // Theory&Practice [Электронный ресурс] URL: <https://special.theoryandpractice.ru/unheimlichkeit> (Дата обращения 12.05.2018).

- 23) Макки Р. История на миллион долларов. Пер. с англ Виноградова Е. / Под ред. Качинская Т. М.: АНФ, 2017.
- 24) Метц К. Воображаемое означающее. Пер с фр. Калугин Д., Мовнина Н./Под ред. Черноглазов А. СПб: Издательство Европейского университета, 2013. С. 69.
- 25) Митта А. Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хитчкоку, Тарковскому. М.: АСТ, 2016.
- 26) Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии. Пер. с фр./ Под ред. Колядко В. И. М.: Республика, 2002.
- 27) Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм. 1946. Пер. с фр. Грецкий М. [Электронный ресурс].
- 28) Сегер Л. Скрытый смысл: Создание подтекста в кино. Пер. с англ. Десятова М./ Под ред. Власов А. М.: АНФ, 2018.
- 29) Сухарчук Д. За жизнь или за выбор: к чему ведёт движение против абортов // Wonderzine [Электронный ресурс] URL: <http://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life/217827-pro-life-pro-choice> 29.03.2017 (Дата обращения 13.05.2018)
- 30) Пазолини П. П. Поэтическое кино [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinovoid.com/2015/05/poeticheskoe-kino-pazolini.html> (Дата обращения: 05.05.2018)
- 31) Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. Пер. с англ. Мезин Н., Шураева А./ Под ред. Быстрова Ю. М.: АНФ, 2016.
- 32) Филд С. Киносценарий. Основы написания. Пер. с англ. Кручина Е., Кононов А. М.: Эксмо, 2000.
- 33) Фрейд З. «Я» и «Оно» // По ту сторону принципа наслаждения. Тотем и табу. «Я» и «Оно». Неудовлетворённость культурой: Пер. с нем. / Под ред. Кузьменко И. Белгород, 2012.

- 34) Фрейд З. Жуткое // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Додельцева Р. Ф. М.: Республика, 1995.
- 35) Фрумкин Г. М. Сценарное мастерство: Учебное пособие. М.: Академический Проект, 2008.
- 36) Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- 37) Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

Приложение: текст сценария «Вместо меня»

НАТ. ПЕРРОН ВОКЗАЛА - ДЕНЬ, ЛЕТО

ИННА СМИРНОВА (17) стоит на перроне. Рядом стоит объёмный чемодан, в руке - тяжёлая дорожная сумка.

Инна смотрит вдаль в сторону прибытия поезда.

Носок кроссовки нервно отбивает ритм по асфальтной поверхности.

Глаза прищурены и внимательно, с нетерпением смотрят за горизонт, будто пытаясь загипнотизировать поезд появиться быстрее.

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС (ВПЗ)

Инна! Инна, подожди!

Инну передёргивает. Она напрягается и резко оборачивается, будто бы подготовившись к драке.

На перроне возникает СВЕТА СМИРНОВА (~17) и подбегает к Инне. Она выглядит ровесницей Инны, но кажется усталой и побитой жизнью: растрёпанная, неопрятная, с синяками под глазами и посеревшим лицом.

Она хватает Инну за плечи, буквально повиснув на сестре.

Света заглядывает в лицо сестре. Её глаза полны отчаяния; взгляд безумный.

Задыхаясь и сбиваясь, она начинает поспешно говорить, находясь в бреду и не осознавая, что говорит.

СВЕТА

Ты не можешь уехать- Ты должна быть
здесь- Ты должна- Я не пушу- Ты не
можешь сбежать-

Инна смотрит на сестру с ужасом.

Света всё больше придвигается к лицу Инны и обвивает её шею руками, продолжая говорить.

Инна пытается отстраниться и убрать её руки с шеи, но та даже не замечает попыток Инны.

СВЕТА

Пожалуйста- Ты должна остаться- Ты не
сможешь бросить меня-
Руки Светы сцепляются на горле Инны. Та начинает задыхаться.

Инна пытается вырваться.

Света крепче сжимает руки на её горле, продолжая захлёб убеждать Инну.

СВЕТА

Не можешь- Не бросай меня- Я не смогу
без тебя-

Раздаётся гудок подходящего к станции поезда.

ТИТР:

ВМЕСТО МЕНЯ

ИНТ. ГОСТИНАЯ ДЕРЕВЕНСКОГО ДОМА - ДЕНЬ

Инна сидит на диване в гостиной, обставленной со старомодным советским шиком: по стенам висят репродукции известных картин в рамах, в старом резном серванте видны хрустальные бокалы, на окнах - тяжёлые, дорогие, но уже пыльные и несколько выцветшие шторы. В углу стоит деревянное кресло-качалка.

Инна сидит по-турецки, обложившись со всех сторон учебниками и пособиями по подготовке к ЕГЭ. Тут и там валяются смятые листочки с неаккуратными пометками, в учебниках полно исправлений и чириканий.

Она держит дрожащий карандаш над тренировочным бланком ответов.

Инна смотрит прямо перед собой невидящим взглядом.

ТЗ: в углу комнаты стоит ПУСТОЕ кресло-качалка

В комнату заходит АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА (76), чопорная бабка с орлиным носом и балетной осанкой.

Инна её не замечает и никак не реагирует, пребывая в прострации.

Алла Александровна нервно оглядывается по сторонам и поджимает губы, размышляя, до чего докопаться.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Инна!

От резкого оклика Инна подскакивает и молча смотрит на бабу.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Ты дров наколола?

ИННА

Нет ещё, я-

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Всё “я” да ”я”! Вырастила себе на голову эгоистку! Не то, что стакан воды не подаст - собственноручно же в гроб спустит-

В глазах Инны загорается ярость, ноздри раздуваются, а губы невольно напрягаются и сжимаются.

Баба отвечает ехидным, вызывающим взглядом, понимая, что провокация удалась.

Несколько секунд они меряются взглядами.

Инна нервно выдыхает, признавая поражение, и опускает глаза.

Она встаёт с дивана и резкими движениями собирает пособия.

Когда она берёт один из учебников, её взгляд падает на подпись.

ТЗ: Света Смирнова, 11А

Инна поднимает глаза и замирает.

В кресле-качалке сидит Света. Она выглядит очень грустной, бледной и потерянной. Она неловко закутана в большое одеяло, скрывающее фигуру.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Ну что ты застыла как статуя? Мне за

тебя ещё и книжки твои собирать?

Инна едва сдерживает оскал, но, упрямо мотнув головой, удерживается от реакции. Молча собирает учебники и выходит из комнаты.

Света провожает её отчаянным взглядом.

ИНТ. КОРИДОР ДЕРЕВЕНСКОГО ДОМА - ДЕНЬ

Инна выходит из гостиной и идёт по коридору.

Она останавливается, заслышав звук из гостиной - голос Аллы Александровны едва узнаваем. Жёсткий, ехидный тон меняется на елейно-сахарный и даже тембр становится на пару тонов выше.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА (ВПЗ)

Светочка, детка, тебе что-нибудь
принести? Ты хорошо себя чувствуешь?

СВЕТА (ВПЗ)

(мягко, едва различимо)

Нет, бабушка, всё хорошо-

Инна кривится от отвращения и заходит в свою комнату, громко хлопнув дверью.

ИНТ. КОМНАТА ИННЫ И СВЕТЫ - ДЕНЬ, ДВА ГОДА НАЗАД

За столом, держа спину прямо и локти на столе, как учат в начальных классах, сидит Света (~17). Она методично и кропотливо пишет что-то в тетрадке, внимательно сверяясь с учебником.

Инна (~15) залетает в комнату, едва не рыча от ярости.

ИННА

Я её ненавижу! Ненавижу-ненавижу-
ненавижу! Боже, чтобы она сдохла
поскорее уже! Чёртова сука!

Света отрывается от своих занятий и с мягким укором глядит на сестру.

СВЕТА

Тебе не нужно сердиться на бабушку-
Понимаю, с ней трудно, но- Она ведь

очень несчастный человек. Просто
справляется с этим- эм- по-своему.

Инна задыхается от злости и несколько раз моргает, будто бы обрабатывая
услышанное. Инна порывисто качает головой.

ИННА

Она просто эгоистичная, самодовольная
стерва - испортила себе жизнь, а теперь
пытается сжить со света нас всех. Так вот
со мной это не пройдёт!

Инна топает ногой, будто пытаясь усилить сказанное. Она садится на диван,
упрямо скрестив руки на груди.

Света вздыхает, откладывает ручку в сторону и садится рядом с Инной.

СВЕТА

Она нас любит... По-своему, конечно.

Инна смотрит на неё с раздражением.

СВЕТА

И мы должны постараться любить её - у
неё ведь кроме нас никого и нет. И,
хочешь ты это признавать или нет, она
действительно многим пожертвовала...

Инна закатывает глаза и кладёт голову на плечо Светы.

Света ободряюще улыбается и приобнимает сестру.

ИННА

(бурчит)

Ты такая хорошая... Аж тошно!

Света усмехается.

СВЕТА

И я тебя люблю, сестричка!

Инна неуклюже обнимает Свету в ответ.

НАТ. ДВОР ДЕРЕВЕНСКОГО ДОМА - ВЕЧЕР, НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ,

ПОЗДНЕЕ ЛЕТО

Инна подходит к куче дров, лежащих на траве. В руке она держит топор.

ФЛЭШБЕК: Инна сидит на полу в тёмном старом деревянном сарае. В дверном проёме появляется грузный мужской силуэт с топором в руке.

Инна несколько раз моргает, отгоняя видение. Она ставит одно полено на пенёк и нерешительно заносит топор.

ФЛЭШБЕК: Мужской силуэт приближается к Инне. Та в страхе отползает назад и вжимается в стену.

Лицо Инны искажается яростью и обидой: глаза прищурены, ноздри раздуваются, губы напряжены и высокомерно поджаты.

Она примеряется, чтобы нанести удар топором по полену.

ФЛЭШБЕК: Из силуэта появляется лицо уродливого СТАРИКА (~73) с похабной ухмылкой. Он хватает Инну за запястья и притягивает к себе. Инна пытается вырваться. Старик наотмашь бьёт её по лицу.

Удар топора обрушивается на полено.

Инна смаргивает несколько яростных слезинок и резко выдыхает, пытаясь успокоиться.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА (ВПЗ)

Инна, ты что там сто лет возиться
будешь? А ну шевелись давай!

ИНТ. КОМНАТА ИННЫ И СВЕТЫ - НОЧЬ

В комнате тихо и темно. Инна заходит и забирается в кровать.

Через несколько секунд тишину нарушают всхлипывания.

ИННА

(шёпотом)

Свет, ты чего?

Света продолжает всхлипывать.

СВЕТА

Мне- Мне так страшно. Я не могу так-

Инна в темноте подвигается к сестре, лежащей рядом, и успокаивающе её обнимает.

СВЕТА

Я до сих пор- Я не могу отделаться от- Я постоянно везде вижу-

ИННА

Я понимаю, я тоже.

Света рыдает.

СВЕТА

Я не могу так больше. И я не знаю, как с этим справиться-

ИННА

Я тоже-

(пауза)

Но мы должны, слышишь? Мы должны с этим справиться. Мы сильнее этого. Мы не позволим ему победить-

Света, всё ещё всхлипывая, начинает энергично кивать головой.

ИННА

Мы победили- И никто у нас этого не отнимет.

Инна гладит по голове Свету, и та постепенно успокаивается.

Света кладёт голову на плечо Инны и закрывает глаза. Инна слепо таращится перед собой.

НАТ. ДЕРЕВЕНСКОЕ КЛАДБИЩЕ - ДЕНЬ, ДЕСЯТЬ ЛЕТ НАЗАД

Инна (6) и Света (8) на кладбище. Рядом с ними стоит Алла Александровна и курит.

Священник протяжно зачитывает молитвы над двумя раскрытыми могилами.

Света плачет навзрыд. Инна тоже начинает хныкать.

Бабушка смотрит на Инну и закатывает глаза.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА
 Что, теперь и ты начнёшь реветь? Светка-
 то тряпка, а ты что? Свалились на мою
 голову-

Она с разочарованием качает головой и вновь затягивается сигаретой.

Кладбищенские рабочие начинают закапывать могилы.

Света вновь заливается рыданиями.

Инна зло смотрит на бабушку. Сделав над собой усилие, она прекращает плакать и успокаивающе берёт сестру за руку.

НАТ. УЗКАЯ ДЕРЕВЕНСКАЯ УЛИЦА - УТРО, НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ,
 ОСЕНЬ

Инна идёт по тротуару. На ней школьная юбка чуть выше колена. За спиной - школьный рюкзак, в руке - пакет со сменкой.

Чуть впереди она видит сидящих на лавочке БАБОК.

Инна старательно отворачивает лицо от них и ускоряет шаг.
 Одна из них всё же замечает девочку и указывает на неё пальцем.

БАБКА 1
 Смотрите, никак Инка идёт!

Остальные бабки тоже смотрят на Инну.

БАБКА 2
 Вот же бесстыдница- Не ну вы
 посмотрите, как вырядилась!

БАБКА 3
 Вот-вот, а потом из себя жертву строит.
 Проститутка!

Инна, упрямо и горделиво задрав нос, поспешно проходит мимо них.

БАБКА 1
 Да ещё и убийца! Кому ж ты, пустышка,

такая нужна-то теперь будешь?

Инна едва не переходит на бег, стараясь быстрее пройти мимо них.

БАБКА 2

Эк, пошла-то, совсем старших не уважает!

БАБКА 3

Постыдилась бы!

БАБКА 1

Да у них вся семейка такая - заносчивые, склочные, я не могу-

Инна отходит на достаточное расстояние; ругань старух становится нечленораздельной.

Инна чуть-чуть замедляет шаг.

БАБКА 2 (ВПЗ)

Разве что Света не такая-

БАБКА 3 (ВПЗ)

Да-да, Светочка чистый ангел- И уродилась же в таком семействе.

Инна закатывает глаза, продолжая идти вперёд.

ИНТ. ДЕРЕВЕНСКАЯ ШКОЛА, КОРИДОР - УТРО

Инна идёт по коридору маленькой деревенской школы. Стоит гул из детских голосов и смеха.

В коридоре небольшими группками стоят школьники. Как только Инна проходит мимо них, они оборачиваются и обращают на неё внимание.

СЕРИЯ КАДРОВ:

- Трое девочек-первоклашек смотрят на неё широко распахнутыми глазами и тихо переговариваются между собой.

- Девушка её возраста мерит её глазами с ног до головы. Затем смотрит на неё со снисходительной усмешкой.

- Два мальчишки (~13) смотрят на неё. Один толкает другого локтем и приглушённым голосом ему что-то говорит. Оба заходятся гаденьким смехом.

КОНЕЦ СЕРИИ КАДРОВ

Инна поспешно идёт по коридору, опустив голову в пол.

Гул из голосов и смешков нарастает и переходит в звенящий шум в ушах.

С широко раскрытыми, невидящими глазами она шагает всё быстрее, едва разбирая, куда идёт.

У Инны всё плывёт и дрожит перед глазами.

Она едва не влетает в закрытые двери.

ТЗ: табличка на двери «По техническим причинам библиотека временно закрыта»

Инна замирает на месте в ужасе уставившись на табличку.

Гул становится невыносимым.

Сжав виски пальцами, она оборачивается и смотрит назад.

ТЗ: через мутную туманную дымку на неё молча смотрит толпа школьников

Инна отшатывается назад. Она медленно сползает по стене и закрывает лицо руками.

Через пару секунд звенящий гул затихает.

Инна открывает лицо и смотрит по сторонам.

В коридоре никого нет. Тишина.

Инна поднимается с пола.

Со скрипом открывается дверь библиотеки и из неё появляется жуткий Старик из её видений.

Он злобно скалится и хватает Инну за запястье, утягивая её внутрь библиотеки.

Он кидает Инну на один из столиков для чтения и угрожающе нависает над ней.

ЖЕНСКИЙ ГОЛОС (ВПЗ)

(как из-под воды)

Инна? Ты в порядке?

Инна раскрывает глаза. Она всё ещё сидит на полу у стены в коридоре.

Она нервно моргает, озираясь по сторонам.

Школьники вокруг занимаются своими делами, лишь иногда с ленивым любопытством поглядывая на неё.

Рядом с ней на корточках сидит ОДНОКЛАССНИЦА (~17). Она с тревогой смотрит на Инну.

ОДНОКЛАССНИЦА

У тебя всё хорошо?

Она протягивает Инне руку, жестом предлагая помочь встать.

Инна, опираясь на стену, встаёт самостоятельно и подозрительно прищуривается.

ИННА

Нормально, да-

ОДНОКЛАССНИЦА

Ты знаешь, если тебе нужно- мы, я и ещё пара девчонок, всегда готовы-

Инна неприязненно ёжится; она сверлит одноклассницу недоверчивым и озлобленным взглядом.

ИННА

(сквозь зубы)

Мне нужно, чтобы меня оставили в покое.

Инна нервно и раздражённо кивает головой, хватая сумку, подрывается и буквально убегает прочь.

Одноклассница смотрит ей вслед с беспокойством и сочувствием.

НАТ. ДВОР ПЕРЕД ШКОЛОЙ - ДЕНЬ, ЗИМА

Запыхаясь, Инна выбегает из дверей школы.

Она замирает на крыльце и переводит дух.

Облачко пара срывается с её губ.

Инна непонимающе смотрит на снежный пейзаж.

ИНТ. ГОСТИНАЯ, ДОМ ИННЫ - ВЕЧЕР

Алла Александровна сидит на диване и смотрит по телевизору старую запись балета.

Она берёт в руки пачку сигарет - это дорогие сигариллы с гвоздикой - и закуривает, не открывая глаз от экрана.

Она ставит на паузу; балерина на экране замирает в середине эффектного пируэта - это сама Алла Александровна в молодости.

Алла Александровна смотрит на своё изображение. Она хмурится и кривит рот - сквозь привычную высокомерную маску проступает сожаление и горечь.

Она переводит взгляд и смотрит на стену за телевизором.

ТЗ: на стене висит старая чёрно-белая фотография: коренастый молодой мужчина и Алла Александровна того же возраста, что и на записи - они стоят на фоне деревенского дома, мужчина простодушно улыбается, Алла Александровна смотрит исподлобья с покорностью и затаённой злобой

Алла Александровна встаёт с дивана, подходит к фотографии.

Она зло прищуривается, делает затяжку и тушит окурок о лицо мужчины на фотографии.

В прихожей хлопает дверь и раздаются звуки шагов.

Алла Александровна одёргивается и поспешно возвращается на диван.

Она снова включает запись. На лице вновь застывает выражение снисходительного превосходства.

В гостиную заходит Инна в школьной форме. Бабушка бросает на неё недовольный взгляд.

Инна плюхается в кресло.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Явилась-

Инна закатывает глаза и качает головой.

Бабушка щурится, найдя в реакции внучки повод для ссоры.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Вот покривись мне тут ещё, ага!

ИННА

Да что я опять сделала-то?

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Вырастила же себе на голову. Всем ради них пожертвовала, и вот тебе благодарность!

Инна невольно сжимает кулаки; лицо покрывается красными пятнами. Она срывается.

ИННА

Да боже ж ты мой!

Она подскакивает на ноги и указывает на телевизор, всё ещё воспроизводящий старую запись.

ИННА

Это ТЫ отказалась от мечты! ТЫ сделала выбор! Так может хватит всех этим попрекать? В твоей никчёмной жизни виновата только ты сама!

Алла Александровна, скрестив руки на груди, закидывает ногу на ногу и нервно подрагивает ею в воздухе, как недовольная кошка хвостом.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Думай, что говоришь, юная леди! Я осознавала свой долг, в отличие от тебя. Ты поняла бы это, если бы не была

закоренелой эгоисткой.

Инна задыхается от возмущения.

ИННА

Долг? Эгоисткой? Да лучше уж убить
своего ребёнка, чем постоянно его
попрекать и стыдить за свою
неудавшуюся жизнь. И если отказ рушить
свою жизнь делает меня эгоисткой, то
пусть так!

Инна склоняется над бабушкой с таким выражением, будто бы готова ей
плюнуть в лицо.

ИННА

Потому что, по крайней мере, я не
закончу свою жизнь на этом диване,
ненавидя и презирая себя и весь мир.

Алла Александровна на секунду теряется и меняется в лице, обескураженная
такой яростной атакой.

В противоположном углу комнаты раздаётся скрип половицы. Инна резко
поворачивает голову.

В углу стоит Света. Она жалобно смотрит на Инну и неловко прикрывает
рукой беременный живот.

Инна пристыженно, но упрямо смотрит на сестру. В глазах появляются
слёзы.

Алла Александровна вслед за взглядом Инны поворачивает голову. Она не
понимает причин изменения в поведении внучки.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Что? Совесть-таки проснулась?

Инна не отвечает. Она зажимает рот рукой и поспешно выбегает из комнаты.

ИНТ. КОМНАТА ИННЫ И СВЕТЫ - ВЕЧЕР

Инна забегают в комнату и кидается на кровать, разрыдавшись навзрыд.

ИНТ. БОЛЬНИЧНАЯ ПАЛАТА - ДЕНЬ, ПОЛГОДА НАЗАД

Инна лежит на больничной койке с закрытыми глазами. На лице - следы неоднократных избиений: синяки, ссадины, губа разбита в кровь.

Инна открывает глаза.

Она смотрит перед собой, тщетно пытаясь сфокусировать взгляд.

ТЗ: больничная палата с потрескавшимися стенами и разводами на потолке

Инна закрывает глаза. Инна отрывает глаза.

ТЗ: перед ней возникает ДОКТОР (~34), который монотонно что-то бубнит, поглядывая то на Инну, то в свой блокнот.

ДОКТОР

Мы предлагаем пациенткам всё обдумать,
взвесить все «за» и «против», прежде чем
принимать окончательное решение.

ТЗ: доктор постепенно расплывается в густой сигаретной дымке; из дымки появляется Алла Александровна, она небрежно курит

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Ну не пойдёшь же ты теперь на аборт.
Теперь уж делать нечего - сама виновата,
не надо было...
(пауза)
Теперь неси ответственность.

ТЗ: Алла Александровна затягивается сигаретой и выдыхает, растворяясь в дыму; из дыма появляются бабки-соседки, окружившие кровать Инны и причитающие с сочувственно-заботливо глядя на неё

БАБКА 1

Да ты же понимаешь, что это всё не
случайно, это всё часть Боженькиного
плана-

БАБКА 2

Да-да! Всех нас ведут, и маньяк-то на тебя
не случайно позарился-

БАБКА 3

А потому ребёночка-то нельзя убить. Ты никого не слушай, дал Бог зайку - даст и лужайку!

БАБКА 1

Ну конечно, дитяtko - это ведь счастье, оно тебе и поможет с этим всем справиться.

БАБКА 2

А то такой грех на душу брать - это ж кому ты потом нужна-то такая будешь!

Инна невидящими глазами смотрит на бабок, которые продолжают причитать.

Она поворачивает голову и смотрит на соседнюю койку.

ТЗ: на соседней койке лежит зарёванная Света

Девочки безмолвно смотрят друг на друга.

НАТ. ДЕРЕВЕНСКОЕ КЛАДБИЩЕ - ДЕНЬ, НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ, РАННЯЯ ВЕСНА

Инна на том же месте, что и в её детских воспоминаниях. Она сидит на скамейке возле двух могил.

Инна смотрит на надгробия с горечью и невольной обидой.

ТЗ: два надгробия «Юрий Михайлович Смирнов» и «Анна Николаевна Смирнова»

Инна достаёт из кармана пачку сигарет Аллы Александровны и закуривает.

Она смотрит на надгробия родителей с обидой, постепенно переходящей в злость.

Инна упрямо хмурится, сдержав слёзы, и встаёт со скамейки. Она направляется прочь.

Инна маленькими шагами идёт по оледенелой дорожке, внимательно глядя под ноги.

В луже, которую она хочет перешагнуть, отражается золотистый купол храма.

Инна нерешительно останавливается и поднимает голову, глядя на храм.

Возле храма СВЯЩЕННИК (~48) в куртке поверх рясы расчищает дорожку от снега и льда.

Несколько секунд Инна застывает в сомнении. Затем хмурится и резко оборачивается, направляясь в другую сторону.

Инна сталкивается с детской коляской, которую толкает перед собой НАДЕЖДА (~32).

ИННА

Ой, простите.

НАДЕЖДА

Смотреть надо-

Инна пытается просочиться мимо неё, но женщина поднимает глаза и сразу же узнаёт Инну: в глазах появляется злость, губы недовольно поджимаются.

НАДЕЖДА

И ты ещё смеешь здесь появляться?

Женщина говорит с патетичным гневом и порывисто кладёт руку на край коляски, прикрывая ребёнка, будто ожидая, что Инна на него накинется.

ИННА

(бормочет)

Да я просто мимо проходила-

НАДЕЖДА

Детубийца! Да тебе даже близко к храму подходить нельзя!

Услышав ругань, Священник останавливается и подходит к ним.

Инна, завидев его, закатывает глаза и выдыхает, готовясь отражать нападки и с его стороны.

Но он неодобрительно смотрит на женщину и качает головой.

СВЯЩЕННИК

Нехорошо, Надежда, нехорошо. «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне».

Инна удивлённо приподнимает одну бровь и щурится, ища подвох.

Женщина меняется в лице и подбегает к Священнику, прося благословение.

НАДЕЖДА

Батюшка, да как же? Она же-

Священник прерывает её строгим взглядом.

СВЯЩЕННИК

Грехи и покаяние рабы Божией Инны - не твоего ума дело. «Не суди и не судима будешь».

На последней фразе он крестит её сложенные руки. Женщина целует руку Священника и берётся за ручку коляски.

Священник поворачивается к Инне.

СВЯЩЕННИК

Может хочешь поговорить?

Инна резко качает головой, но замирает, глядя на Надежду.

Та не торопится уходить и исподлобья смотрит на Инну.

Инна попеременно смотрит то на женщину, то на Священника, будто выбирая наименьшее зло.

Инна нервно моргает.

ИННА

А, впрочем, почему нет-то-

Священник по-отечески ей улыбается и жестом предлагает пройти внутрь храма.

ИНТ. НЕБОЛЬШОЙ ДЕРЕВЕНСКИЙ ХРАМ - ДЕНЬ

Инна проходит внутрь и настороженно озирается по сторонам.

Небольшой храм внутри оказывается светлым, тихим и уютным: горящие свечи, дымка ладана, позолота на иконах отсвечивает солнечные лучи. Возле одной из икон молится старушка в платке. В другом углу мальчик в костюме прислужника чистит подсвечник.

Священник проходит вперёд и присаживается на деревянную лавку, стоящую сбоку.

Инна не двигаясь стоит в дверях.

Священник похлопывает по деревянной поверхности, приглашая её присесть рядом, и ободряюще улыбается.

Инна хмурится, но нехотя проходит вперёд и садится рядом с ним. Ставит рюкзак на пол, возле скамьи.

СВЯЩЕННИК

Поговорить-то с тобой давно хотел. Я знаю, тебе нелегко пришлось... И многие-сердобольные- делают лишь хуже. Но не нужно сердчать на них, они не понимают, через что ты прошла и не от счастливой жизни тебя донимают. Надежда вон троих детей в одиночестве растит, другие, да и другие своего горя хлебнули... И каждому чужая ноша кажется легче и благоднее своей.

На лице Инны отражается нарастающее раздражение.

СВЯЩЕННИК

И как бы сложно ни было, тебе нужно простить своих обидчиков и отпустить-

Инна неодобрительно хмыкает и качает головой.

ИННА

Великолепно- А я ведь так и знала, что вы это скажете-

Священник вздыхает, понимая, что допустил ошибку.

СВЯЩЕННИК

Я понимаю, что сейчас это не то, что ты
хочешь услышать, но-

Инна вскакивает на ноги.

ИННА

Но смиряться и кругом всех прощать надо
мне, а они могут продолжать
отыгрываться на мне за свои жалкие
жизни- Угадала?

СВЯЩЕННИК

Нет, конечно же нет- Но каждый
ответственен только за своё спасение. Ты
не можешь изменить других людей, но
только прощая своих обидчиков ты
лишаешь их власти над собой-

ИННА

(повышая голос)

У них и так нет-

Старушка в другом углу церкви оборачивается и нервно крестится;
прислужник вопросительно смотрит на священника.

Инна осекается и продолжает старательно спокойным тоном.

ИННА

У них и так нет надо мной никакой
власти- Как, собственно, и у вас. Так что
оставьте свои нравоучения для кого-
нибудь другого!

Инна подхватывает свой рюкзак и отворачивается, чтобы уйти.

СВЯЩЕННИК

(тихо)

Тогда мне остаётся только молиться за
тебя-

Инна резко оборачивается.

ИННА

Лучше помолитесь, чтобы я смогла

свалить отсюда!

Священник хмурится и кивает - одновременно невольно соглашаясь с ней, но разочарованно, что не смог её убедить.

Инна вновь отворачивается и широкими шагами выходит из церкви.

НАТ. ВОЗЛЕ ЦЕРКВИ - ДЕНЬ, ПОЗДНЯЯ ВЕСНА

Инна выходит на церковное крыльцо. На улице нет ни намёка на снег и слякоть, вокруг всё зеленеет, распускаются первые цветы.

Инна оглядывается по сторонам с удивлением.

Она хмурится, захлопывает воротник пальто и поспешно идёт прочь.

ИНТ. ШКОЛЬНЫЙ КАБИНЕТ - УТРО

На входе в кабинет школьников по очереди обыскивают двое строгих служащих в официальных костюмах, проверяя при помощи небольшого металлоискателя.

За учительским столом сидит пожилая ИНСТРУКТОР (~64), румяная полноватая женщина. На доске за ней схематично изображены правила оформления.

Очередь доходит до Инны, она появляется в дверях кабинета. Она бледная и сильно дрожит.

Она делает шаг вперёд.

Люди в форме проводят по ней металлоискателем и проверяют на предмет шпаргалок.

Они пропускают её в кабинет.

Инна садится за свою парту. Она взволнована и растеряна.

Последний школьник следом за ней проходит проверку и садится. Двери закрываются.

Инструктор начинает проводить инструктаж.

ИНСТРУКТОР

Уважаемые участники экзамена! Во время

проведения экзамена вы должны
соблюдать порядок проведения ЕГЭ. Во
время проведения экзамена
запрещается...

Голос инструктора превращается в нечленораздельное бормотание.

Инна смотрит на неё, пытаясь сосредоточиться.

Держа руки под партой, Инна царапает себя ногтями.

Инструктор проходит по рядам, раздавая комплекты документов.

ИНСТРУКТОР

Проверьте целостность своего
индивидуального комплекта. Осторожно
вскройте пакет, отрывая клапан по линии
перфорации.

Инна берёт пакет в руки - они сильно дрожат.

Она осторожно тянет за линию перфорации, но конверт разрывается не по
линии.

Инна раскрывает ладони - порванный конверт падает на парту.

Она заторможено на него смотрит.

ТЗ: порванный комплект расплывается; линия разрыва искажается и
превращается в кривую ухмылку

Инна нервно отодвигается от комплекта.

Раздаётся резкий хлопок оконной форточки.

Инна рывком поворачивает голову и смотрит в сторону шума.

ТЗ: окно загораживает тёмная фигура Старика

Инна крепко зажмуривает глаза.

Через пару секунд Инна открывает глаза.

ТЗ: возле окна стоит один из проверяющих и тщетно пытается справиться с

ржавым оконным засовом

Инна выдыхает и качает головой.

Сзади от неё раздаётся голос.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА (ВПЗ)

Смотреть смешно.

Инна оборачивается.

Над ней склонилась Инструктор.

ИННА

А?

ИНСТРУКТОР

С тобой всё хорошо?

Инна несколько раз моргает, собираясь с мыслями, и поспешно кивает.

ИННА

Да-да, всё в порядке.

Инструктор ободряюще улыбается и идёт к своему столу.

Инна вновь поворачивается к своей парте.

Она хмурится и сжимает кулаки.

Инна достаёт документы из конверта и принимается заполнять бланк регистрации, сверяясь со своим паспортом.

ИНТ. ГОСТИНАЯ, ДОМ ИННЫ - ДЕНЬ

Инна забегает в дом, громко хлопнув дверью. Она взволнована и счастлива.

ИННА

(выкрикивает)

Я сдала! 94 балла...

Ответом ей становится пронзительный детский плач.

Инна осекается и замолкает, улыбка пропадает с её лица.

Из соседней комнаты выходит Света, потрёпанная, с тёмными кругами под глазами. На руках она держит орущего младенца, которого безуспешно пытается укачать.

Инна чуть ли не с испугом смотрит на ребёнка. Она инстинктивно делает пару шагов назад.

Инна молча и поспешно выходит из комнаты.

НАТ. ДЕРЕВЕНСКАЯ ДЕТСКАЯ ПЛОЩАДКА - ДЕНЬ, ЛЕТО

На площадке тусуется группка подростков, одноклассников Инны. Они курят, пьют дешёвое пиво, неразборчиво переговариваются между собой и смеются.

Вдалеке на дорожке появляется Инна.

Одна из девочек это замечает.

ДЕВОЧКА 1

Хм, какие люди - и без охраны! Я, кстати, слышала, что она в Москву поедет учиться-

Остальные подростки реагируют недоверчиво.

ПАРЕНЬ 1

Ой да ладно- Кому она там нужна?

ПАРЕНЬ 2

Нет-нет, это правда - моя тётка дружит с её бабкой, та ей всё рассказывает. Уезжает она вот скоро уже-

Подростки переглядываются между собой. Кто-то ещё недоверчиво, кто-то раздражённо.

ДЕВОЧКА 2

Вот же сука! Лучше бы оставалась здесь и растила ребёнка-

ДЕВОЧКА 1

Да уж! Не завидую я ей. Мне мама

говорила, что таким как она дорога только
в ад-

ПАРЕНЬ 2

Бред какой- Да она и без ада себе
приключений ещё на тупую башку сыщет.
Дура, блин.

ДЕВОЧКА 2

Ой, она может- Специально же в
библиотеке постоянно ошивалась, а потом
жертвой прикинулась-

ДЕВОЧКА 1

Это точно - наверняка сама же и
спровоцировала!

В этот момент Инна проходит мимо них.

Парень 1 вскакивает со скамейки и перегораживает ей путь.

ПАРЕНЬ 1

Эй... Так это, что, правда? Ты уезжаешь?

Остальные подростки следуют за ним и угрожающе окружают Инну.

Инна делает шаг назад и растерянно смотрит на них.

ИНТ. КОМНАТА ИННЫ И СВЕТЫ - ДЕНЬ

Света, сидя на кровати, убаюкивает плачущего ребёнка.

В комнату врывается Инна: она потрёпанная и взвинченная, на одежде и лице
- следы драки.

Она резким движением раскрывает стоящий возле кровати чемодан и
принимается порывисто закидывать туда вещи.

СВЕТА

(устало)

Инна-

Инна продолжает собираться, не оборачиваясь на сестру.

ИННА

(зло огрызаясь)

Всё, уезжаю- Больше не буду вам всем
тут мешать и глаза мозолить собой и
своей жизнью- А вы оставайтесь гнить в
этой дыре!

В дверях комнаты появляется Алла Александровна: она кажется удивлённой и растерянной.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

(почти мягко от удивления)

А ты чего орёшь-то?

Инна оборачивается, чтобы показать на Свету, но сестры уже нет в комнате.

Инна раздражённо машет на них рукой.

ИННА

Да ну вас!

Она продолжает поспешно собирать вещи.

Через секунду она останавливается, внимательно оглядывается по сторонам.

ИННА

(бормочет)

Где, чёрт возьми, моя сумка?

Алла Александровна недовольно приподнимает одну бровь.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

А я почём знаю? Постоянно по дому вещи
раскидываешь, а мне потом собирать.

Инна закатывает глаза и выбегает из комнаты.

ИННА

Да я вообще не с тобой говорила!

Алла Александровна поспешно следует за Инной, не желая, чтобы последнее слово оставалось за внучкой.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

А ты бабушке не хами!

ИНТ. ГОСТИНАЯ, ДОМ ИННЫ - ДЕНЬ

Инна забегает в гостиную и осматривается по сторонам.

Алла Александровна заходит следом и прислоняется плечом к стене возле телевизора.

Сумка неаккуратно валяется в одном из кресел напротив телевизора.

Инна порывисто берёт её за одну ручку.

Из раскрытой сумки на пол выпадает ворох вещей.

Инна вздыхает и начинает собирать их.

Алла Александровна острым взглядом оглядывает вещи Инны.

ТЗ: среди вороха вещей валяется пачка сигарет Аллы Александровны

Она задыхается от возмущения.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА
Ты взяла мои сигареты?! Так ты у нас ещё
и воровка теперь?

Инна замирает, пойманная на месте преступления.

Лампочка на потолке гудит, нагнетая напряжение.

Инна поднимает голову и смотрит на Аллу Александровну.

Она поднимается и исподлобья смотрит на бабушку.

Руки сжимаются в кулаки.

Алла Александровна высокомерно щурится и скрещивает руки на груди. Она отрывает плечо от стенки и встаёт ровно, будто бы приготовившись к схватке.

Одна из тяжёлых рам на стене наклоняется, ударившись о стенку.

Инна переводит взгляд на источник звука. Она смотрит вдаль, за спину Аллы Александровны.

ТЗ: чёрно-белая фотография молодой Аллы Александровны с мужем, чьё лицо замарано сигаретным пеплом - и рядом с фотографией тёмный экран телевизора, отражающий саму Инну, стоящей в такой же оборонительной позе, что и её бабушка на фотографии, с тем же затравленным и злым взглядом исподлобья

Инну передёргивает. Она растеряно и с испугом смотрит то на фотографию, то на своё отражение.

Она переводит взгляд на бабушку, которая с удивлением и непониманием осматривает телевизор, пытаясь понять реакцию внучки.

Инна берёт из неё пачку, подходит к Алле Александровне и молча вкладывает ей сигареты в ладонь.

ИННА

Прости.

Инна приближается к бабушке и обвивает её шею руками.

Алла Александровна растеряно моргает, выбитая из зоны комфорта.

АЛЛА АЛЕКСАНДРОВНА

Да ничего... Попросила бы просто, а то я ж обыскалась их...

Инна не реагирует.

Алла Александровна неуверенно похлопывает Инну по спине грубой и неуклюжей рукой.

НАТ. ПЕРРОН ВОКЗАЛА - ДЕНЬ, ЛЕТО

Инна стоит на перроне. Рядом стоит объёмный чемодан, в руке - тяжёлая дорожная сумка.

Инна смотрит вдаль в сторону прибытия поезда.

Носок кроссовки нервно отбивает ритм по асфальтной поверхности.

Глаза прищурены и внимательно, с нетерпением смотрят за горизонт, будто пытаясь загипнотизировать поезд появиться быстрее.

СВЕТА (ВПЗ)

Инна! Инна, подожди!

Инну передёргивает. Она напрягается и резко оборачивается, будто бы подготовившись к драке.

На перроне возникает Света и подбегает к Инне.

Она хватает Инну за плечи, буквально повиснув на сестре.

Света заглядывает в лицо сестре. Её глаза полны отчаяния; взгляд безумный.

Задыхаясь и сбиваясь она начинает поспешно говорить, находясь в бреду и не осознавая, что говорит.

СВЕТА

Ты не можешь уехать- Ты должна быть
здесь- Ты должна- Я не пущу- Ты не
можешь сбежать-

Инна смотрит на сестру с ужасом.

Света всё больше придвигается к лицу Инны и обвивает её шею руками, продолжая говорить.

Инна пытается отстраниться и убрать её руки с шеи, но та даже не замечает попыток Инны.

СВЕТА

Пожалуйста- Ты должна остаться- Ты не
сможешь бросить меня-

Руки Светы сцепляются на горле Инны. Та начинает задыхаться.

Инна пытается вырваться.

Света крепче сжимает руки на её горле, продолжая захлёб убеждать Инну.

СВЕТА

Не можешь- Не бросай меня- Я не смогу
без тебя-

Раздаётся гудок подходящего к станции поезда.

Инна взволнованно смотрит то на приближающийся поезд, то на умоляющее

лицо сестры.

Поезд прибывает и закрывает собой фигуры двух сестёр.

Затормозив буквально на минуту, он трогается вновь.

Перрон остаётся пуст.

ИНТ. ВАГОН ПОЕЗДА - ВЕЧЕР

Инна сидит одна на сидении вагона

Она робко улыбается глядя в окно.

ГОЛОС ДИКТОРА

Уважаемые пассажиры, поезд прибыл на
конечную станцию «Казанский вокзал».
Не забывайте свои вещи в вагоне поезда.

Поезд постепенно начинает тормозить.

Инна поднимается с места и начинает готовиться к выходу.

ИНТ. КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ, МОСКВА - ВЕЧЕР

Инна идёт по вокзалу, ищущим взглядом всматриваясь в толпу людей.

Наконец, она видит кого-то, замирает и улыбается.

Но улыбка почти сразу же искажается и на глаза набегают слёзы. Она
пытается их сморгнуть.

К ней подходит Света (19) - она смотрится несколько старше и выглядит как
человек уже не первый год живущий в мегаполисе и хорошо устроившийся
по жизни: стильная, с модной причёской и счастливым лицом.

Света крепко обнимает сестру. Инна утыкается в неё лицом, всхлипывает и
обнимает в ответ.

СВЕТА

Ээй, всё хорошо. Теперь ты со мной и
всё будет хорошо!

Сестры стоят обнявшись. Света успокаивающе гладит Инну по голове.